

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Judy

Hallet, Marion

Published in:
Le genre et l'écran

Publication date:
2020

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):
Hallet, M 2020, 'Judy: Le double standard genré du biopic' *Le genre et l'écran*.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

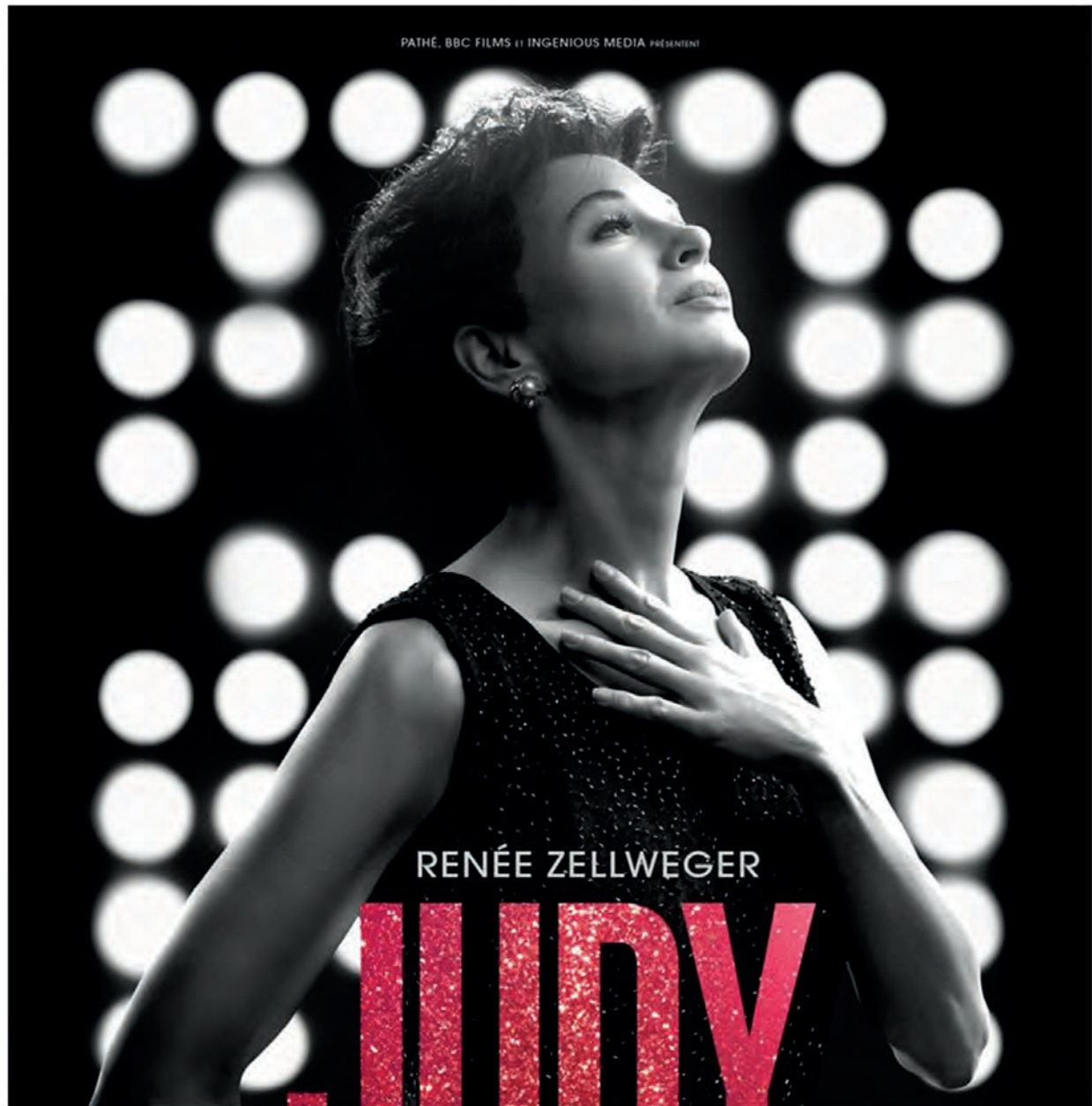
Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Rupert Goold

Judy

2020



♀♂ le genre & l'écran
pour une critique féministe des fictions audio-visuelles

PRODUIT PAR CALAMITY FILMS. RENÉE ZELLWEGER "JUDY" - JESSIE BUCKLEY - FINN WITTROCK - RUFUS SEWELL - ET MICHAEL GASSNER
CASTING: FIONA WEIR - ET ALICE SEARBY - MONTAGE: JEREMY WOODHEAD - COSTUMES: JANY TEAMME - MONTAGE: MELANIE ANN OLIVER A.C.E. - MONTAGE: GABRIEL YAROD
SUPERVISION MUSICALE ET ARRANGEMENTS: MATT DUNKLEY - MUSIQUE: KAYE-QUINN - DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE: OLE BRATT BIRKELAND A.C.E. - CAPTIVITÉ: JIM PENCER
PRODUCTION EXECUTIVE: CAMERON McCracken - ROSE GARNETT - ANDREA SCARSO - LAURENCE MYERS - LEE DEAN - AARON LEVINE - CHARLES DIAMOND - CHRIS GOODMAN - HILLARY WILLIAMS
PRODUIT PAR DAVID LIVINGSTONE - D'APRÈS LA PIÈCE DE THÉÂTRE "END OF THE RAINBOW" PAR PETER QUILTER - SCÉNARIO: TOM EDGE - RÉALISÉ PAR RUPERT GOOLD

EXCELSIOR FILMS INGENIOUS CALAMITY FILMS COLUMBIA TRISTAR PICTURES

Marion Hallet

LE DOUBLE STANDARD GENRE DU BIOPIC

Film adapté par Tom Edge d'après la pièce *End of the Rainbow* de Peter Quilter.

Judy nous donne à voir une période assez courte de la vie d'une figure majeure de l'industrie du spectacle, la star hollywoodienne Judy Garland (Renée Zellweger). Alors âgée de 46 ans, ruinée, insomniaque, accro aux médicaments et à l'alcool, elle entame une tournée de cinq semaines au club *The Talk of the Town* de Londres au début de l'année 1969. Ce n'est pas révélé avant la fin du film, mais elle mourra six mois après cette dernière tournée (le 22 juin).

Judy fait partie de ces films qui fouillent l'histoire d'Hollywood afin d'y dénicher l'énigme tragique d'une magnifique actrice en pleine déchéance. Il y a eu *My Week With Marilyn* (Simon Curtis, 2011), dans lequel Michelle Williams interprétait Marilyn Monroe à l'âge de 30 ans lors du tournage particulièrement chaotique du film *The Prince and the Showgirl* (Laurence Olivier, 1957). *Film Stars Don't Die in Liverpool* (Paul McGuigan, 2017) fait également partie du lot : Annette Bening y interprète Gloria Grahame, star glamour du Hollywood des années 1940-1950 qui meurt d'un cancer. Plus près de chez nous, *Trois Jours à Quiberon* (Emily Atef, 2018) racontait aussi un très bref épisode de la vie de Romy Schneider. Ces films représentent une tendance assez déplaisante, un sous-genre de biopic avide de récompenses qui, comme le montrent ces exemples récents, s'accroche à des clichés (la déchéance tragique d'une star glamour – presque toutes sont mortes jeunes, avant d'atteindre 50 ans, Grahame en avait 57).

LA SUPERSTAR GARLAND

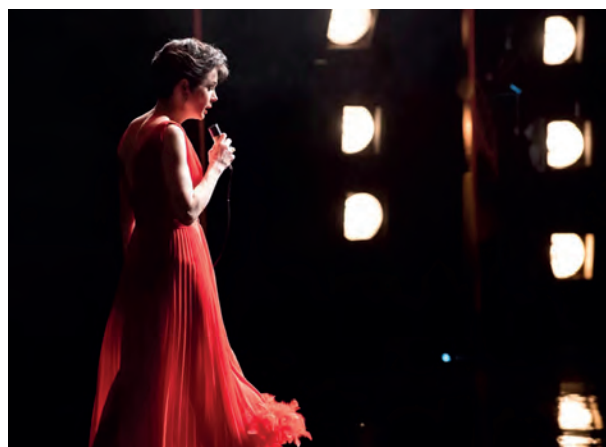
Dans *Judy*, Garland est principalement montrée comme une icône déjà consacrée, le film emploie donc flashbacks et dialogues d'exposition afin d'équiper le spectateur lambda du contexte nécessaire. Le film commence avec une scène où la jeune Judy (Darci Shaw) s'apprête à auditionner pour le rôle de Dorothy dans *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), certainement son rôle le plus connu dans son film le plus célèbre. Les strictes exigences du vedettariat sont incarnées par Louis B. Mayer (Richard Cordery), patron du puissant studio Metro-Goldwyn-Mayer, qui s'adresse à la jeune fille sur le plateau. On rejoint ensuite Garland à la fin de l'année 1968 et le film revisitera occasionnellement sa vie par des épisodes datant tous de la période Oz. Il s'agit du seul film de Garland mentionné explicitement dans *Judy* et cela a du sens : nous devons savoir que Garland est célèbre, appréciée et qu'elle chante bien, et une référence culturelle aussi universelle que *Le Magicien d'Oz* permet de le montrer. Cependant, en limitant les flashbacks à une période si limitée de la vie de la star, *Judy* ne montre pas l'ampleur de la carrière de Garland et son influence sur l'industrie cinématographique. L'intervalle de temps entre les deux actions de l'histoire (trente ans) est trop grand pour appréhender le déclin de la star ou comprendre pourquoi il n'est pas facile de juste « virer » Garland – il faut savoir d'où elle vient et de quelle hauteur elle tombe.

Dès son plus jeune âge (elle était déjà sous contrat avec la MGM en 1936, à treize ans), Garland chantait avec puissance et personnalité. Sa voix était parfaite pour les nouvelles comédies musicales d'alors : moderne, jazzy, avec du punch et du swing. Elle représentait l'avenir par sa capacité à toucher une jeune génération de spectateurs. Les comédies où elle partage l'affiche avec Mickey Rooney étaient incroyablement populaires. Rooney (Gus Barry) apparaît dans *Judy*, mais à nouveau, rien ne nous montre l'importance de leur couple à l'écran et il semble être plus un ancien flirt que son partenaire dans pas moins de dix films et une figure déterminante dans sa vie.

Garland est devenue une star de premier plan dans les années 1940 avec une série de comédies musicales (*Ziegfeld Girl*, Robert Z. Leonard, 1941 ; *Babes on Broadway*, Busby Berkeley, 1941 ; *Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944). À l'époque, elle ne connaissait pas de rivale au box-office

américain (ses films atteignaient très souvent le top 5 des films les plus rentables de l'année). Aucun de ses films ne fut un échec jusqu'à la sortie de *The Pirate* (Vincente Minnelli) en 1948. La popularité de Garland était due à l'étendue de son triple talent – une voix incomparable, forte, claire et tendre (jouer les émotions tout en chantant est essentiel dans la comédie musicale, mais c'est aussi incroyablement difficile et elle excellait dans le domaine) ; elle dansait également et accompagnait d'excellents danseurs tels que Gene Kelly et Fred Astaire ; enfin, elle était une grande comédienne (elle fut deux fois nominée aux Oscars pour des rôles dramatiques : *A Star Is Born* de Georges Cukor en 1954 et *Judgment at Nuremberg* de Stanley Kramer en 1961, tous deux proposant un remarquable monologue de Garland). Sa carrière au cinéma se termina à la fin des années 1950, mais elle rempila avec une émission de télévision (*The Judy Garland Show* sur CBS, 1963-1964) et continua de remplir les salles de concert. Son spectacle le plus connu est celui à Carnegie Hall (New York City), pour lequel elle remporta le Grammy Award de l'album de l'année, devenant ainsi la première femme à remporter ce prix.

Mais cette Garland fraîche, drôle et tout bonnement excellente est absente du film de Gould : on nous présente la star devenue l'ombre d'elle-même et la jeune actrice à ses débuts, mais rien de substantiel entre ces deux versions. On aurait mieux pris la mesure de sa solitude et de sa ruine financière si l'on avait vu qu'elle avait été la star américaine féminine numéro 1 pendant une décennie. Il aurait été plus intéressant de montrer la diversité de ses performances (plusieurs flashbacks éparpillés au cours de sa carrière cinématographique, télévisuelle et musicale) que de retourner sans cesse à la même période – la carrière de Garland ne se résume pas au *Magicien d'Oz*. On peut à la fois définir son génie et montrer pourquoi ses concerts londoniens faisaient salle comble tout en expliquant plus précisément l'ampleur de son traumatisme et de sa chute. Un flashback aurait pu montrer le choc de Louis B. Mayer devant l'échec de *The Pirate* et traiter de la dépression de Garland qui se montra peu sur le tournage en raison des tensions avec son réalisateur et époux Vincente Minnelli : elle fera une première tentative de suicide à la fin du tournage. On pouvait également traiter la post-production de *Summer Stock* en 1950 avec les monteurs qui remarquent à la fois sa superbe performance et sa perte drastique de poids entre le début et la fin du tournage. Judy repose plutôt sur de longs dialogues explicatifs entre la star et ses interlocuteurs londoniens et quelques moments de rébellion (elle mord dans un hamburger) qui ne permettent pas vraiment d'aborder l'aspect systémique



et constant d'un mode de production qui exploitait son corps et son talent.

DES FILMS À DOUBLE TRANCHANT

La plupart des acteurs hollywoodiens de cette époque ont subi une transformation afin de devenir une star : un changement de nom, une nouvelle couleur de cheveux ou un arrachage des molaires (afin de creuser et « affiner » les joues) ; pour Garland, la métamorphose fut particulièrement rude. Les autres noms féminins de l'écurie MGM étaient Joan Crawford, Greta Garbo, Hedy Lamarr et Lana Turner ; les standards de beauté étaient donc très élevés, voire impossibles à atteindre. Garland était de facto comparée à ces stars et elle savait que si elle voulait continuer à compter parmi elles, elle devrait se soumettre à des règles drastiques, rapporter beaucoup d'argent à la MGM et donc se rendre indispensable. Les abus s'enchaînèrent afin de tenter de répondre à ces normes physiques et ceci témoigne de ce que la jeune Garland a subi, et ce dès l'âge de 15-16 ans : Louis B. Mayer l'appelait sa « petite bossue », son poids a toujours été vu comme un problème par l'industrie (pendant son adolescence, son régime, surveillé par les studios puisqu'elle y passait la majeure partie de son temps, était composé de bouillon de poulet, de *cottage cheese*, de café et de cigarettes), on lui donnait des petites doses d'amphétamines associées à des somnifères afin de réguler son sommeil pour qu'elle puisse travailler parfois jusqu'à vingt heures par jour, ses dents ont été redressées, son nez a été refait et elle portait un corset. Sans surprise, une sévère dépression et un abus d'alcool s'ensuivirent, ainsi que plusieurs tentatives de suicide et des overdoses accidentelles. Bien évidemment, ces années de traumatismes divers hypothéquèrent son aptitude à travailler. La MGM a dû la remplacer sur plusieurs films (entre autres *The Barkleys of Broadway*, Charles Walters, 1949 ; *Royal Wedding*, Stanley Donen, 1951), et le tournage de *A Star Is Born* fut un tel cauchemar que le film mit pratiquement fin à sa carrière cinématographique. Cette longue période est absente de *Judy*, alors qu'elle constitue sans doute la vraie tragédie de la vie de Garland, à savoir un cycle interminable de violences physiques et psychologiques. Son public et ses collaborateurs artistiques souhaitaient qu'elle donne le meilleur et voyaient qu'elle s'y attelait sincèrement, mais elle était systématiquement mise en danger par

ses addictions, une santé mentale défaillante, et des hommes qui considéraient son succès comme plus important que son bien-être.

Judy ne dit pas que Garland était la seule actrice à être maltraitée par le système des studios (les régimes forcés, les horaires exténuants et les prises de médicaments étaient monnaie courante à Hollywood), mais le film rend son cas exceptionnel, puisque c'est le seul que l'on voit. Il en est de même dans *My Week With Marilyn* : Monroe semble être la seule star de cinéma qui compte et qui ait jamais compté. *Film Stars Don't Die in Liverpool* évoque l'hypothèse que Grahame ait été la victime d'une campagne diffamatoire particulièrement vicieuse initiée par son puissant ex-mari, le réalisateur Nicholas Ray. En ne tenant pas compte de la triste banalité de leur sort, du moins au sein de l'industrie cinématographique, les films de ce genre deviennent des prétextes pour s'intéresser de façon morbide aux habitudes autodestructives d'une icône déchue, au lieu de comprendre le contexte plus large de ce processus récurrent. Les batailles individuelles de Garland, Monroe, Grahame et Schneider peuvent être intéressantes en soi, mais ces films pèchent par leur double standard sexiste. Quand le biopic masculin tend à l'hagiographie en adoptant un ton héroïque (on parle de la vie des « Grands Hommes »¹), le biopic féminin reste largement dominé par le registre mélodramatique et montre le destin tragique des femmes célèbres aux dépens de leurs performances artistiques et de leur agentivité, en insistant sur la spirale descendante de leur carrière et le lourd prix à payer pour leur succès².

Et pourtant, *Judy* ne montre pas non plus que c'est une femme à six mois de sa mort : son comportement est maladroit et tapageur (et donc assez convenu pour un film sur une star du show-biz qui traverse une période difficile), mais la consommation de médicaments et d'alcool semble maîtrisée. En réalité, les critiques londoniennes de l'époque décrivent la star comme « hâve », une « épave brisée »³. Les

-
- 1 Dennis Bingham (2010). *Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick : Rutgers University Press.
 - 2 Raphaëlle Moine (2017). *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, pp. 59-61, 105-106.
 - 3 Tony Palmer, « [Super-star's seance](#) », *The Observer*, 19/01/1969

archives filmées montrent une femme si affectée par ses addictions qu'elle peut à peine exercer son métier. Les photographies de Garland de l'année 1969 sont effrayantes – sous-alimentée, elle était rachitique. Le film rate l'occasion de nous montrer une image complexe de qu'il advient quand l'argent, la dépendance aux substances et le talent s'entrechoquent, et il choisit de finir sur une note rédemptrice – Judy rayonnante sur scène alors que son public entame à l'unisson sa chanson fétiche « *Over the Rainbow* ». C'est une fin optimiste, mais elle ne rend pas justice à Garland : la cause de sa mort (une overdose de barbituriques) est ignorée, comme si l'on souhaitait passer sous silence la réalité.

PRÉSENCE DE L'ICÔNE GAY

Comme tout biopic, le film prend des libertés avec la réalité. Il n'est pas exact que Louis B. Mayer « hantait » les plateaux pour déstabiliser Judy en lui disant qu'elle était grosse et laide, il s'agit plutôt d'un raccourci facile afin d'évoquer les vrais problèmes que Garland rencontrait au studio (évoqués plus haut), mais cela manque de nuances (Mayer était sincèrement inquiet pour la santé de Judy et finança plusieurs de ses cures de désintoxication). Quant au troisième époux de Garland et père de ses deux enfants, Sid Luft (Rufus Sewell), il avait la réputation d'être buveur, joueur et bagarreur et, après leur divorce, Garland a affirmé qu'il la battait – pas vraiment le parent responsable que dépeint le film... Par contre, le couple homosexuel (interprété par Andy Nyman et Daniel Cerqueira) que Judy rencontre après un show est une invention touchante et opportune car l'héritage de Garland était revendiqué, déjà à l'époque, et a survécu en partie grâce à la communauté LGBTQ (la star était considérée comme « l'icône gay par excellence »⁴ et « l'Elvis des homosexuels »⁵). En évoquant les luttes LGBT au Royaume-Uni au XX^e siècle, le film nous rappelle la place de Judy Garland au sein de la communauté gay – il ne s'agit pas que de l'aspect « *camp* » de ses comédies musicales, mais du processus d'identification face au fait d'être ostracisé ou maltraité, et de continuellement



4 Michael Bronski (1984). *Culture Clash : the Making of Gay Sensibility*, Cambridge : South End Press. p. 104.

5 Barry Walters, « An icon for the ages », *The Advocate*, 13/10/1998, p. 87.

devoir rebondir d'un problème à l'autre⁶. Donc, bien que ce charmant couple soit une invention, il évoque une composante majeure de la place qu'occupe Garland dans la culture populaire.

Ce genre de biopic peut aussi reconfigurer l'image publique de sa protagoniste féminine de manière significative. Dans *Judy*, Garland est certes distante de sa fille adulte, Liza Minnelli (Gemma-Leah Devereux), et incapable de fournir un foyer à ses deux enfants d'âge scolaire, mais le film replace les sentiments maternels de la star au centre de toutes ses préoccupations. Monroe dans *My Week With Marilyn*, encore considérée par beaucoup comme la blonde stupide par excellence, est enfin montrée comme une actrice sérieuse avec de grandes ambitions. Grahame dans *Film Stars Don't Die in Liverpool*, connue comme une femme sexy à la moue boudeuse et comme une prédatrice incestueuse (elle épousa en quatrième noce le fils de son second mari Nicholas Ray) – quand on se souvient d'elle –, est remodelée en grande amatrice de Shakespeare. Mais ces films sont trop fascinés par la légende des stars (le film consacré à Romy Schneider en est un exemple typique) pour reconnaître que leur situation tragique et leur pathologie sont loin d'être exceptionnelles, mais largement partagées et causées, en grande partie, par le système patriarcal et capitaliste : inégalités salariales, domination masculine, hypersexualisation publique et double standard genré du vieillissement. Ce double standard affecte aussi les biopics : il n'existe pas d'équivalent masculin à ces films de stars vieillissantes parce que les acteurs continuent à faire carrière jusqu'à un âge avancé à Hollywood. Si un studio réalisait un film sur Fred Astaire à l'aube de la soixantaine par exemple, on le trouverait en vedette de *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) face à Audrey Hepburn, de trente ans sa cadette.

Le mouvement #MeToo a mis en lumière que, même et surtout à Hollywood, les pressions et les discriminations vécues par les femmes sont systémiques. Trop de femmes ont vécu dans le silence et la honte ces humiliations, croyant que leurs expériences étaient uniques, ou même

que les abus qu'elles subissaient étaient de leur faute ; mais quand le barrage a cédé, nous avons compris à quel point ces histoires étaient partagées, quelle que soit la célébrité de la star.

RENÉE ZELLWEGER

DANS LA PEAU DE JUDY

Mais les films comme *Judy* continuent d'exister car ils attirent, tels des aimants, les récompenses de cinéma⁷, ce qui en retour augmente la valeur des collaborateurs de création (réalisateur/trice, scénariste(s), acteurs et actrices, et les divers départements qui composent un film). Renée Zellweger est ainsi devenue la favorite de l'Oscar de la meilleure actrice dès l'avant-première du film au festival du film de Telluride, la base de lancement de la fameuse « Awards Season » (saison des prix cinématographiques qui débute au moins de septembre avec les festivals de Toronto, Telluride, la Mostra de Venise, et qui se poursuit jusqu'aux Oscars en février). Sans surprise – et je ne cite que les récompenses qui ont un grand d'écho médiatique, elle a remporté le Golden Globe (cérémonie pour laquelle elle portait une robe bleu pastel en référence à celle que portait Garland quand celle-ci remporta le Globe en 1954 pour son rôle dans *A Star Is Born*), le Screen Actor Guild Award, le British Academy Film Award et, en l'espace d'un week-end, le Film Independent Spirit Award et enfin l'Oscar de la Meilleure Actrice⁸. Pour le rôle de Marilyn Monroe, Michelle Williams avait aussi remporté un Golden Globe et une nomination à l'Oscar, Annette Bening a été nominée aux BAFTA pour son interprétation de Gloria Grahame. Quant à *Trois Jours à Quiberon*, il a raflé sept Lolas aux Deutscher Filmpreis, y compris celui de la meilleure actrice pour Marie Bäumer dans le rôle de Romy Schneider. Le récit glamour du contraste entre la défaillance de Garland et le triomphe de

6 A ce sujet, voir le chapitre « Judy Garland and Gay Men » dans Richard Dyer (1987), *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*, London: British Film Institute.

7 Moine, 2017, pp. 10-12.

8 Judy Garland n'a elle-même jamais remporté d'Oscar dit « compétitif », mais elle reçut un Oscar d'honneur sous la forme d'un Oscar de la jeunesse (récompense aujourd'hui disparue) en 1940 pour ses rôles au cours de l'année précédente. Zellweger a pris soin de dédier toutes ses récompenses pour son rôle dans *Judy* à la mémoire, au talent et à l'héritage de Garland.

Renée Zellweger, qui revient sur les écrans après une éclipse de plusieurs années marquée seulement par le dernier volet des aventures de *Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2016), s'écrit pour ainsi dire tout seul et beaucoup de journalistes en ont abondamment parlé⁹. En effet, dans presque chaque cas cité ici, une actrice dite « vieillissante »¹⁰, qui commence à avoir du mal à obtenir des rôles conséquents et prestigieux, montre qu'elle est capable d'avoir du succès en incarnant une autre actrice vieillissante. Une personne cynique dira que, ce faisant, ces actrices prouvent qu'elles ne sont précisément *pas* comme ces actrices vieillissantes, pathologiquement dépressives et tragiques.

La performance de Renée Zellweger dans *Judy* m'a parue bonne, sans plus. On voit qu'elle a pris grand soin d'étudier la posture de Garland, son léger voûtement, sa démarche agitée, ses gestes de scène (sa façon de tenir le micro), autant d'éléments qui sont repris avec une grande précision. Sa performance chantée est moins convaincante. Comme évoqué plus haut, la voix de Garland était très attachée à son identité d'interprète et d'actrice. En 1968, sa voix avait subi pas mal de dégâts dus à la cigarette, à l'alcool et à l'usure, comme n'importe quel/le chanteur/se. Sa voix se faisait grinçante ou s'épuisait par moment, c'était une voix dont on devinait la grandeur passée, imprégnée de douleur (pas juste la douleur de pousser une note qui ne veut pas sortir, mais aussi la douleur des cicatrices d'une vie difficile). La performance chantée de Zellweger n'atteint ni à la puissance, ni à la profondeur émotionnelle de Garland. De plus, elle ne rend pas compte de l'état de santé de son personnage : les notes sont un peu trop propres

et claires, similaires à la voix de Roxie Hart, son rôle dans *Chicago* (Rob Marshall, 2002). Voilà pourquoi, personnellement, je ne souscris pas au récit médiatique qui veut que l'actrice ferait mieux qu'interpréter Garland, l'« incarnerait ». Pour une excellente interprétation de Garland (dont la voix est reprise en playback), il faut plutôt se tourner vers Judy Davis¹¹ dans la minisérie *Life with Judy Garland : Me and My Shadows* (Robert Allan Ackerman, 2001). Davis remporta un Emmy, un Golden Globe, un Satellite Award et un SAG Award pour ce rôle.

En conclusion, on peut regretter que la vie de Garland dans *Judy* soit évoquée si partiellement et que la richesse de sa persona soit négligée au profit de la triste réalité de ses dernières années. Mais si ce film permet à de nouvelles générations de spectateurs/trices de découvrir le génie de Garland et leur donne envie de voir et revoir ses films (sans doute encore le meilleur moyen pour lui rendre hommage), cela justifie l'entreprise !

9 Jonathan Van Meter, « Renée Zellweger's Lost Decade », *New York Magazine*, 03/09/2019 (<https://www.vulture.com/2019/09/renee-zellweger-judy-garland.html>, dernière consultation : 27/12/2019).

10 Zellweger a vécu une véritable agression médiatique en 2014, à 45 ans, suite aux photos prises lors d'une soirée mondaine, et diffusées sur les réseaux sociaux avec des commentaires sur son visage « méconnaissable », l'accusant d'avoir eu recours à la chirurgie esthétique. Soraya Nadia McDonald, « [Renée Zellweger knows what you've been saying about her face – and she's got a response](#) », *The Washington Post*, 22/10/2014.

11 Judy Davis a également un second rôle dans l'excellente minisérie *Feud: Bette and Joan* (2017) qui relate un sujet assez similaire à *Judy*, à savoir les difficultés de la maturité féminine à Hollywood telles que l'ont vécues les actrices Joan Crawford (Jessica Lange) et Bette Davis (Susan Sarandon), rivales abusées et manipulées par les hommes des studios.